

# O ADULTÉRIO FEMININO MEDIADO PELO OLHAR DE MONIQUE RUTLER OU O CHARME DISCRETO DE UMA BURGUESIA REPUBLICANA E FALSA-MORALISTA

Ana Catarina Pereira<sup>1</sup>

## Introdução

A década de 90 seria um período marcante na História do Cinema Português. Uma democracia recentemente conquistada (1974), a entrada do país na União Europeia (1986) e a tentativa de promulgação de medidas que fomentassem a igualdade de oportunidades, geravam debate e questionamento. Alguns dos mais densos filmes então estreados — de Teresa Villaverde, Pedro Costa, Margarida Gil, João Canijo, Solveig Nordlund ou João César Monteiro — revelam distanciamos fracturantes, enquanto denunciam os inúmeros problemas que asfixiam determinados segmentos da sociedade. As imagens de crianças e adolescentes que crescem e que são educadas num país de instabilidade face ao novo, subúrbios marginalizados e injustiças perenes seriam dominantes na cinematografia daqueles anos.

Neste contexto, Monique Rutler decide realizar um filme de época. Olhando o passado, questionou o presente e perspectivou um futuro que poderia retroceder, caso não se prestasse a devida atenção aos poderes instituídos e se consentisse no tratamento discriminatório de mulheres e operários. Depois de intensas pesquisas, a cineasta franco-portuguesa revelou novamente a história de Adelaide Coelho da Cunha, filha do fundador do jornal *Diário de Notícias*, e primeira mulher de um dos seus directores, internada e sujeita a tratamentos psiquiátricos indevidos, por ter escolhido viver um amor adúltero.

---

<sup>1</sup> Assistente convidada na Universidade da Beira Interior, onde se encontra a terminar o doutoramento em Ciências da Comunicação, na vertente Cinema e Multimédia. Faz parte da equipa de investigadores do centro LabCom, é bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia e editora assistente do *International Journal of Cinema*, anacatarinapereira4@gmail.com.

A denúncia deveria ter suscitado o escândalo e a consternação, motivado o público e conhecido uma maior distribuição pelas salas de cinema. Todavia, a terceira longa-metragem de Monique Rutler parece ser, em todos os sentidos possíveis, uma história maldita. Estreado comercialmente no ano de 1992 em apenas três salas do país, o filme não foi além dos 2706 espectadores.<sup>2</sup> Por outro lado, sendo uma das mais marcantes narrativas sobre a condição feminina num determinado período da História de Portugal, é também uma das mais esquecidas. O propósito deste artigo é assim o de chamar a atenção para a invisibilidade de um caso verídico de graves atentados a princípios éticos e deontológicos — não apenas universais, mas também, e particularmente, dos profissionais de saúde.

### **Um amor socialmente incorrecto**

A acção de *Solo de violino* decorre no pós-Primeira Guerra Mundial (1918), tendo por contexto histórico o período crítico da Primeira República, num país pobre, maioritariamente analfabeto, de base familiar e patriarcal. Centrando-se no caso verídico de Adelaide Coelho da Cunha, filha de Eduardo Coelho, fundador do *Diário de Notícias* e esposa do director do mesmo jornal, o filme começa por revelar os problemas do matrimónio: Adelaide (interpretada por Fernanda Lapa) sente que o marido se encontra distante e desapaixonado, passando semanas sem lhe dirigir a palavra e dormindo num quarto separado. Não obstante, e contrariamente ao que é dado a conhecer ao espectador sobre a esfera privada, a imagem exterior dos elementos enquanto casal é a da perfeição, coadjuvada por uma fervorosa vida social de ambos. De entre os ilustres figurantes que vão frequentando o palácio, sobressai o consenso no elogio à figura de Adelaide, pelos vincados dotes artísticos para a música, a recitação de poesia e a organização de eventos, respeitando as tradicionais obrigações impostas a uma dama da alta sociedade: a de “tocar piano e falar francês”.

Por contraste, a indiferença de Alfredo da Cunha motiva suspeitas de adultério, confirmadas ainda no início do filme, numa cena particularmente interessante do ponto de vista feminista: numa noite em que Adelaide tem bilhetes para o teatro e convida o marido para a acompanhar, este recusa-se, desculpando-

---

<sup>2</sup> Dados fornecidos pelo Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA).

se com obrigações profissionais. Mais tarde, enquanto assistem ao espectáculo, a irmã de Adelaide repara na presença de Alfredo, no camarote em frente, acompanhado por uma jovem — episódio que, não surpreendendo a esposa, dá a conhecer à irmã os problemas daquele casamento, numa premonição da falta de apoio familiar que Adelaide irá enfrentar.



Imagem 1: Fotograma de *Solo de violino* (Monique Rutler: 1998), da cena em que a irmã de Adelaide é confrontada com as traições de Alfredo. Imagem retirada da gravação, ainda em VHS, da exibição do filme na RTP2.

Na cena seguinte, Adelaide escreve no seu diário: “Ontem o Alfredo conseguiu novamente mostrar, em público, o seu desprezo por mim. Já não me apetece encarar ninguém. Vou passar a fingir estar neurasténica para me poder ver livre de obrigações. Mas o Alfredo, às refeições, não me fala, nem ao José. Lê o jornal, enquanto come.” Conformada com a situação, Adelaide sente-se frustrada e só. Aos 48 anos, apaixona-se pelo antigo motorista da família, um jovem de 25 anos que havia sido despedido por Alfredo da Cunha devido às suas notórias tendências anarquistas. Quando se reencontram, por acaso, numa rua de Lisboa, vemos que Manuel Claro ainda preserva o respeito pelas distinções sociais, tratando Adelaide por “minha senhora”. Esquecendo as normas e protocolos instituídos, Adelaide responde-lhe “meu amor” e sela o diálogo com um beijo que marca o início de uma série de encontros amorosos. Num deles, acaba por assumir ser mais feliz a viver aquela paixão do que no fausto e na luminosidade que decora os seus dias: “A

mudança de vida não me assusta. Não gosto da vida que tenho. É falsa! Ainda mais desde que te amo...”.



Imagem 2: Fotograma de *Solo de violino* (Monique Rutler: 1992). Imagem retirada do blogue do Teatro Académico Gil Vicente (TAGV): [http://blogtagv.blogspot.pt/2010\\_10\\_01\\_archive.html](http://blogtagv.blogspot.pt/2010_10_01_archive.html). Consultada a 12 de Fevereiro de 2014.

Os dois amantes decidem então fugir, voltando costas à família e à vida social lisboeta de Adelaide: “Vou-me embora sem remorsos, nada mais quero desta casa”, afirma, quando se dispõe a partir, sem malas ou bagagens que a possam ligar ao mundo que rejeita. A existência assim romanticamente despojada do cosmopolitismo de Lisboa e a opção pelo “amor e uma casa de campo” no interior profundo, em Santa Comba Dão, dão o mote à segunda parte do filme. Adelaide não almeja outras possibilidades, para além de viver livremente a sua relação com Manuel. Mas o bucolismo do campo, bem como as poucas cenas de intimidade entre o casal que Monique Rutler consente em mostrar, são rapidamente interrompidos pela realidade. Na tentativa de dignificar a sua imagem (e de se apoderar dos bens pertencentes à família de Adelaide para proceder à ambicionada venda do jornal), a reacção do marido humilhado não se fez esperar. Após realizar alguns contactos, movidos numa intrincada rede de influências, a “amante em fuga” é capturada, despojada dos seus direitos e mandada internar num hospital psiquiátrico.

No processo, sem qualquer respeito pelos princípios que regem a elaboração cuidada de um diagnóstico, participam Egas Moniz — o único português a ser galardoado com o prémio Nobel da Medicina, em 1949, pelo desenvolvimento

de uma operação ao cérebro designada lobotomia<sup>3</sup> —, Júlio de Matos — então director do Hospital Miguel Bombarda e um dos mais conceituados psiquiatras reformadores do ensino da especialidade em Portugal<sup>4</sup> — e Sobral Cid — médico e professor de Psiquiatria na Universidade de Coimbra, que chegou a exercer funções de Governador Civil do distrito de Coimbra (1903 - 1904) e de Ministro da Instrução Pública, em dois dos governos da Primeira República Portuguesa (1914).<sup>5</sup> No filme, o atestado assinado pelos três médicos é lido em voz alta pelo primeiro, que pronuncia:

“Tendo examinado em conferência a Excelentíssima Senhora Dona Adelaide Coelho da Cunha, e tendo tomado conhecimento dos documentos clínicos que respeitavam àquela senhora, atesto que a mesma senhora é degenerada hereditária, na qual se vinham manifestando, em relação com a menopausa, graves perturbações dos afectos e dos instintos que a privam da capacidade civil para reger a sua pessoa e administrar os seus bens. Assinam: Dr. Júlio de Matos, Dr. António Caetano de Abreu Ferreira Egas Moniz e Dr. José de Matos Sobral Cid.”

Todas as atitudes de Adelaide são assim interpretadas à luz de um julgamento prévio: o de que ela não estaria a fazer uso das suas capacidades cognitivas, num imenso desajuste social que só poderia reflectir graves distúrbios psíquicos. Não obstante, ainda que o espectador/a saiba tratar-se de uma ideia infundada, a *performance* do poder e o recurso à violência física e psicológica sobre as duas vítimas autolegitima-se em nome do zelo e da manutenção da ordem social. O caso de adultério é conhecido e comentado por toda a capital, tomando proporções de escândalo entre os representantes das classes sociais mais elevadas da época. Logo após a assinatura do atestado, Alfredo da Cunha procede à venda do jornal pela quantia de “1500 contos” (cerca de 7500 euros), como é referido no filme.

### **Um filme não assumidamente feminista**

A proposta narrativa de *Solo de violino* encontra-se dividida em três momentos: um primeiro que identifica a fragilidade e as aparências de um casal

<sup>3</sup> Informação consultada a 3 de Fevereiro de 2014, em: <http://museuegasmoniz.cm-estorreja.pt/>

<sup>4</sup> Informação consultada a 3 de Fevereiro de 2014, em: [http://www.infopedia.pt/\\$julio-de-matos](http://www.infopedia.pt/$julio-de-matos)

<sup>5</sup> Pereira, J. M. (1996). “O Professor Sobral Cid na história da psiquiatria portuguesa”. Em: *Revista da Associação para o Estudo, Reflexão e Pesquisa em Psiquiatria e Saúde Mental*. Coimbra: AERPPSM. Nº 2, ps. 8 e 9.

infeliz; um segundo relativo à consumação da paixão de Adelaide e Manuel; e um terceiro que mostra a perseguição a ambos, na qual se inclui a prisão dele e a interdição judicial dela. Na ficção, como na realidade, Manuel Claro é acusado de rapto, violação e cárcere privado, tendo sido defendido por Bernardo Lucas, advogado que frequentemente assumia as causas promotoras dos direitos laborais dos motoristas, provando que a sua prisão, bem como o internamento de Adelaide — ambos incentivados por Alfredo da Cunha — são inconstitucionais. Revela-se aqui, ainda que sem grande destaque fílmico, um sentido de interajuda das classes operárias, na génese da formação dos movimentos sindicais. Em jeito de epílogo, a realizadora lança o esperado “depois da superação de inúmeros e prolongados obstáculos, os amantes acabaram por viver felizes para sempre”, informando que “Adelaide deixou o manicómio em 9 de Agosto de 1919. Manuel saiu da prisão um ano e meio depois. Durante esse tempo, Adelaide subsiste de trabalhos de costura e contou a sua história em cartas publicadas no jornal *A Capital*. Até morrer, Adelaide viveu com Manuel, num quarto alugado no Porto.”

Em síntese dos elementos já referidos, pode concluir-se que *Solo de violino* assume, desde o primeiro momento, um carácter de registo denunciador, pelo que consideramos mais interessante analisar a sociedade a partir do filme (encarando este último como um “pre-texto” para a reflexão) do que empreender o processo inverso. O cinema foi, neste caso, formulado a partir do real, como um movimento contínuo iniciado no cosmopolitismo da Lisboa do início do século XX, visível através da janela da sala de projecção, e que termina no espectador — no seu quotidiano, nos subterfúgios de uma sociedade apodrecida pela ganância, pela esperteza e pela manipulação.

A obra foi portanto o meio propagandístico utilizado por Monique Rutler para transmissão de um discurso coerente e actual, sem quaisquer motivos para se perder no tempo ou na eterna invisibilidade de um cinema português. Pela alarmante facilidade com que a degeneração psiquiátrica é diagnosticada, *Solo de violino* lançou o debate em torno de diversas questões bioéticas e deontológicas. Como pode ver-se no filme, Adelaide é, por duas vezes, internada no hospital psiquiátrico Conde de Ferreira, no Porto — em Novembro de 1918 e em Março de 1919. Em Agosto do último ano, após intervenção judicial de Bernardo Lucas, é autorizada a

sair do Hospital. A evolução destes acontecimentos é sinteticamente mostrada em *Solo de violino*, mas pormenorizadamente descrita numa obra posterior, da historiadora Manuela Gonzaga, *Doida não e não!*, de que adiante falaremos.

Para além disso, tratando-se *Solo de violino* de uma reconstituição do período correspondente ao início da Primeira República, nele se destacam os preconceitos de uma sociedade patriarcal e as incapacidades de aceitação da recente possibilidade do divórcio, sendo este último aqui exibido como uma “faca de dois gumes”: a partir de 1910, a mulher passa a ter, legalmente, a possibilidade de pôr fim a uma união matrimonial.<sup>6</sup> Todavia, o facto de raramente trabalhar, acaba por a despojar de todos os bens, mesmo os que seriam legitimamente herdados da sua família — como acontece com Adelaide, filha do fundador do jornal que o marido dirigia. A sociedade portuguesa, por sua vez, lida com esta mulher que se apaixona por um homem muito mais jovem e de condição social inferior, aceitando o rótulo imposto pelos conceituados profissionais de saúde: Adelaide Coelho da Cunha só poderia estar (ou ser) “louca”.

---

<sup>6</sup> Lei do divórcio, Decreto de 3 de Novembro de 1910, consultado a 20 de Setembro de 2013, em <http://www.laicidade.org/documentacao/legislacao-portuguesa/portugal/republica-1910-1926/divorcio/> O Governo Provisório da República Portuguesa, em nome da República, faz saber que se decretou, para valer como lei, o seguinte:

Capítulo 1, Artigo 1º. O casamento dissolve-se:

1º Pela morte de um dos conjugues;

2º Pelo divórcio.

Artigo 2º. O divórcio, autorizado por sentença passada em julgado, tem juridicamente os mesmos efeitos da dissolução por morte, quer pelo que respeita às pessoas e aos bens dos conjugues, quer pelo que respeita à faculdade de contraírem novo e legítimo casamento.

Artigo 3º. O divórcio pode ser pedido só por um dos conjugues ou por ambos conjuntamente. No primeiro caso diz-se divórcio litigioso; no segundo caso diz-se divórcio por mútuo consentimento.

Capítulo 2, Do divórcio litigioso. Secção 1, Das causas e processo do divórcio litigioso

Artigo 4º. São taxativamente causas legítimas do divórcio litigioso:

1º O adultério da mulher;

2º O adultério do marido;

3º A condenação efectiva de um dos conjugues a qualquer das penas maiores fixas dos artigos 55º e 57º do Código Penal;

4º As sevícias ou as injúrias graves;

5º O abandono completo do domicílio conjugal por tempo não inferior a três anos;

6º A ausência, sem que do ausente haja notícias, por tempo não inferior a quatro anos;

7º A loucura incurável quando decorridos, pelo menos, três anos sobre a sua verificação por sentença passada em julgado, nos termos dos artigos 419º e seguintes do Código do Processo Civil;

8º A separação de facto, livremente consentida, por dez anos consecutivos, qualquer que seja o motivo dessa separação;

9º O vício inveterado do jogo de fortuna ou azar;

10º A doença contagiosa reconhecida como incurável, ou uma doença incurável que importe aberração sexual. (...)

Diário do Governo, nº26, 4/11/1910, p. 282.

Sendo este amor responsável pelo escândalo na alta sociedade — e pela repugnância que todos parecem sentir face à diferença de idades e de condições económicas dos dois amantes —, pode dizer-se que Monique Rutler conseguiu mimetizar a ideia instituída de que a sexualidade é vinculada à juventude e circunscrita a elementos posicionados no mesmo nível da hierarquia social. A recriação do contexto histórico e cultural preconceituoso, no que diz respeito à identidade sexual feminina, é ainda consubstanciada no momento em que o filho e a irmã de Adelaide admitem a sua infidelidade, rejeitando de imediato a hipótese de uma atitude consciente, lúcida e desejada pela própria. *Solo de violino* reflecte, deste modo, uma realidade na qual a independência feminina não é reconhecida, esperando-se da mulher (mãe e esposa) um eterno exemplo de virtude, obediência ao esposo e dedicação à família. A descoberta do marido traído, por sua vez, gera uma maior pressão social que o compele a agir — necessidade que se opõe à apatia e ao conformismo de Adelaide perante as suas traições iniciais, reproduzindo toda uma série de estereótipos sobre a virilidade masculina e a submissão feminina.

Dentro da temática das relações de género que o filme aborda, é ainda apontada a histórica falta de apoio e de solidariedade entre as mulheres, com a irmã de Adelaide a tomar o partido do cunhado e a concordar com o internamento. Em entrevista concedida pessoalmente, Monique Rutler assume que o ponto de vista foi propositado: “Eu não sei porquê, mas nós (mulheres) sempre fomos assim. Essa situação, tal como todas as outras, aconteceu mesmo dessa forma e eu fiz questão de a retratar no filme.”<sup>7</sup> Tradição perpetuada ao longo dos tempos e também denunciada por Simone de Beauvoir, em 1949, ao afirmar a inexistência de uma consciência de classe entre as mulheres. Recorde-se que, para a filósofa feminista, quando negros, judeus ou proletários utilizam a primeira pessoa do plural e pronunciam o sujeito “nós”, transformam brancos, nazis ou burgueses em “outros”. Não possuindo semelhante poder de afirmação, as mulheres inviabilizam a sua própria colocação na posição de sujeitos — subalternização agravada em situações de dependência económica relativamente a certos homens (pai ou marido), o que suscita uma maior identificação com os mesmos do que com outras mulheres.

---

<sup>7</sup> Entrevista concedida pessoalmente, em casa de Monique Rutler, a 5 de Dezembro de 2011.



Consequentemente, e no entender de Beauvoir: “Burguesas, são solidárias dos homens burgueses e não das mulheres proletárias; brancas, dos homens brancos e não das mulheres negras”<sup>8</sup>, tal como é constatado no filme de Monique Rutler.

Ainda de uma perspectiva feminista, é notória a desconstrução do arquétipo “mulher-adúltera”, necessariamente promíscua e desequilibrada. Deste modo, ao contrário do que a vida luxuosa de Adelaide Coelho da Cunha poderia antecipar, a sua personagem não é apresentada como uma figura bovariana ou kareniniana<sup>9</sup>, que cede à tentação da luxúria e do maior número de parceiros possível, vencida pela melancolia ou pela rotina dos dias que não suporta sentir iguais. Através do olhar de Monique Rutler, Adelaide é reconstituída como uma mulher da alta sociedade lisboeta que se apaixona por um motorista, 25 anos mais novo e de condição social inferior. Para viver livremente o seu amor, renuncia à fortuna e volta costas à família, num gesto que minimiza possíveis infracções morais do adultério. A desculpabilização é tanto maior se pensarmos que, face às circunstâncias, Adelaide poderia ter optado por uma situação com consequências menos trágicas, mantendo a relação extraconjugal, o casamento de aparências e a intensa vida social, exigida pelo seu estatuto. Ao assumir aquilo que sente, Adelaide revela antes uma identidade feminina corajosa e determinada, inesperada dentro do contexto histórico em que se constitui. Contraria-se, deste modo, a dualidade entre figuras activas/masculinas e passivas/femininas, denunciada pelas teorias feministas: a presença da mulher representa a acção, não se recorrendo nunca à exposição da sua figura como objecto erótico.

De acordo com os princípios de Laura Mulvey<sup>10</sup> (que aqui retomamos ao serviço da análise de um filme realizado por uma mulher) consideramos que, mediante uma possível identificação da espectadora com Adelaide, a protagonista torna-se substituta da primeira no ecrã, de tal forma que o poder da última (enquanto controladora dos acontecimentos) acaba por coincidir com o poder do olhar de quem assiste. Ainda que indirectamente, a espectadora poderá sentir que é também

<sup>8</sup> Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*, vol. 1. Venda Nova: Bertrand Editora, p. 16.

<sup>9</sup> Referência a *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, e *Anna Karenina*, de Tolstoi.

<sup>10</sup> Cf. Mulvey, L. (1975). “Visual pleasure and narrative cinema”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. Nº 16.3

aquela figura feminina, motivando-se assim a inspiração de muitas mulheres. Por todos esses motivos, interpretamos *Solo de violino* como um filme intrinsecamente político, que coloca o dedo em várias feridas:

- A ferida da falsa moralidade burguesa, que consente o adultério de Alfredo da Cunha, mas que se escandaliza perante a fuga de Adelaide;
- A ferida de uma normalidade social que se configura mais louca (no sentido surrealista) do que a loucura cientificamente comprovada;
- A ferida das expectativas depositadas na mulher que deveria restringir-se aos deveres de boa esposa, mãe e organizadora de eventos;
- A ferida de um divórcio que, apesar de legal, continuava a não ser socialmente aceite;
- A ferida que coloca em causa o *curriculum* e a integridade de três médicos até hoje reconhecidos pelos avanços científicos que preconizaram.

Não obstante, apesar de o filme levantar algumas das questões enunciadas, a realizadora não o define, em termos de intenção, como um manifesto feminista. Ainda que frequentemente preocupada com causas sociais (já em *Velhos são os trapos* se tinha centrado nos problemas da velhice em Portugal), Monique Rutler não assume qualquer postura política, recusando-se a contestar observações desse teor:

“Sou um pouco feminista, é verdade, mas não acho que os meus filmes sejam feministas. Essa palavra continua a ter uma conotação um bocado negativa, sobretudo para as mulheres da minha geração. Eu mantive-me sempre à margem dessas polémicas. Quando me ligavam de associações ou de partidos políticos, ‘baldava-me’. Sempre gostei de apresentar e de discutir os meus filmes, mas não dessa forma.”<sup>11</sup>

Não obstante, dedicou duas das suas três longas-metragens a mulheres de forte personalidade e às dificuldades que estas foram ultrapassando na vida, fruto precisamente da sua condição feminina. *Jogo de mão* — o seu filme mais visto de sempre — narra uma série de histórias paralelas de mulheres traídas, ignoradas e/ou mal tratadas pelos seus companheiros e maridos, abordando-se a prostituição como uma forma de ultrapassar dificuldades económicas. Sobre o filme, Monique Rutler relembra:

“Depois de me divorciar disse para mim mesma ‘agora é que eu vou resolver os meus problemas com os homens portugueses’ (risos). E escrevi o guião do *Jogo de mão*, sendo que aquilo que devia ter sido uma grande

<sup>11</sup> Entrevista já citada, concedida pessoalmente em sua casa, a 5 de Dezembro de 2011.

comédia resultou numa história trágica. Mas é um filme que se vê bem, eu acho. Foi o meu filme que teve mais espectadores e que conseguiu estar três semanas no Quarteto (em Lisboa). Digamos que correu bem... Todas as histórias que eu conto ali são verdadeiras, incluindo a do homem da alta sociedade que morreu na casa de uma fadista que, na realidade, era prostituta.”<sup>12</sup>

A respeito da possível classificação de *Solo de violino* (e mesmo de *Jogo de mão*) como um filme feminista, relembramos o polémico artigo de Claire Johnston, publicado em 1973, intitulado *O cinema realizado por mulheres como um “contra-cinema”*. Nele, ao afirmar que um filme, como qualquer obra de arte, é produto de um sistema gerido por relações económicas (formulação que estende a filmes comerciais, políticos e experimentais), a autora rejeita uma concepção de arte universal e potencialmente andrógina, sublinhando simultaneamente o seu carácter discursivo, inserido numa conjuntura particular. Postulando uma ausência de neutralidade da câmara de filmar (não captadora da realidade tal como ela é, mas segundo as pretensões de uma ideologia dominante), Johnston declara que os filmes realizados por mulheres não devem comportar visões românticas e idealistas: “(...)a ‘verdade’ da nossa opressão não pode ser ‘captada’ em celulóide com a ‘inocência’ da câmara: tem de ser construída/manufacturada. Novos significados têm de ser criados rompendo com a fábrica da ideologia burguesa masculina dentro do texto fílmico.”<sup>13</sup> Qualquer estratégia revolucionária deverá portanto, na sua perspectiva, ultrapassar a análise artística e interrogar o cinema burguês, capitalista e sexista até aí dominante.

Pela leitura que temos vindo a propor, entendemos que Monique Rutler vai ao encontro do que Johnston identifica como principais funções de um cinema feminista (ou de um contra-cinema), sendo *Solo de violino* um filme interventivo, que denuncia um caso real de opressão a uma mulher no início do século XX, levada a cabo pelos tentáculos de uma sociedade intrinsecamente burguesa, capitalista e sexista. Não personificando um modelo encerrado de discriminação, reflecte sobre as possibilidades de superação das dificuldades historicamente impostas a um dos

---

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> Johnston, C. (1973). *Notes on women’s cinema*. London: Society for Education in Film and Television, p. 29. No original: “... the ‘truth’ of our oppression cannot be ‘captured’ on celluloid with the ‘innocence’ of the camera: it has to be constructed/manufactured. New meanings have to be created by disrupting the fabric of the male bourgeois cinema within the text of the film.”

géneros. *Jogo de mão*, por sua vez, constitui um retrato da submissão feminina individual, pelo que não podemos deixar de nos questionar: não será um filme que procura denunciar as injustiças e amarguras sofridas pelas mulheres às mãos dos homens (como os fantoches que metaforicamente apresenta no início e fim da história), um filme feminista? Mas quando confrontada com a nossa indagação, a realizadora é evasiva na resposta: “Talvez, mas continuo a não gostar muito da palavra (risos).”<sup>14</sup>

A reacção, comum a outras cineastas portuguesas que temos vindo a analisar em contexto de uma investigação mais profunda, de doutoramento, permite-nos chegar a algumas conclusões. Para Monique Rutler, como para outras mulheres-cineastas, é prejudicial que a sua arte seja encarada de uma perspectiva feminista, ou inclusivamente de género, por uma possível invisibilidade ou redução de todos os outros traços. Deveria, no entanto, contrapor-se que o feminismo supõe uma tomada de consciência que “se incorpora” aos restantes valores da obra, preservando o seu estatuto polissémico e mais ou menos político, concomitante à existência de inúmeras correntes feministas (mais ou menos conservadoras, liberais, socialistas, comunistas,...) e da quase impossibilidade de não identificação de uma mulher com nenhuma delas. Reforça-se, neste aspecto, a necessidade premente de consciencialização (em termos políticos) e de abertura a um conceito que, tendo criticado tantos estereótipos, viria a ser irremediavelmente conotado com inúmeros outros.

### **O olhar de Monique Rutler sobre Portugal**

Nesta fase da nossa análise, consideramos importante revelar alguns detalhes biográficos relativos à própria realizadora: Monique Rutler é uma cineasta franco-portuguesa, nascida em França em 1941, residente em Portugal desde 1952. O facto de ter dupla nacionalidade potencia-lhe, como tem vindo a revelar ao longo do seu percurso profissional, o lugar de observadora privilegiada face aos usos e costumes, mentalidades e preconceitos dos portugueses. Depois de ter estudado Cinema no Instituto de Novas Profissões, onde foi aluna de António Macedo, e na

---

<sup>14</sup> Entrevista concedida pessoalmente.

Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, realizou algumas séries para a RTP e as longas-metragens *Velhos são os trapos* (1981), *Jogo de mão* (1984) e *Solo de violino*<sup>15</sup>.

No início da década de 80, como faz questão de afirmar, foi a única mulher em Portugal a filmar longas-metragens: “A Solveig tinha voltado para a Suécia e a Margarida Gil só fazia televisão. A Noémia Delgado tinha desaparecido e a Manuela Serra filmou um documentário, mais nada. Dez anos depois, já na década de 90, é que começam a aparecer novas realizadoras, sobretudo ‘via curta-metragem’.”<sup>16</sup> Sobre a possibilidade de ter trazido um olhar feminino ao cinema português, Monique Rutler sorri e afirma: “Quando comecei a filmar, os meus colegas começaram por me proteger um pouco. Tinham uma atitude meio paternalista para comigo, mas era um paternalismo bem-disposto. É claro que, a partir do meu segundo filme, essa protecção acabou.”<sup>17</sup> Como justificação para a mudança de atitude, a realizadora considera ter surgido um certo espírito competitivo entre os realizadores: “Isso aconteceu sobretudo depois de eu ter feito parte da direcção da Associação Portuguesa de Realizadores. A partir daí, pouco consegui filmar. Meti vários projectos e nunca mais consegui subsídios.”<sup>18</sup> Num tom de desabafo, conclui: “Deixar de trabalhar foi muito duro... Foi provavelmente o mais difícil de tudo na minha vida no cinema. Senti que fui colocada na prateleira.”<sup>19</sup>

Olhando para trás, Monique Rutler considera que a sociedade portuguesa terá evoluído pouco desde os anos 80 e 90, nos quais teve um maior volume de produção: “Os problemas sociais com os idosos e com as mulheres continuam os mesmos. E a verdade é que, lá fora, nós continuamos a não existir.” A juntar às críticas de falta de actividade das produtoras e distribuidoras nacionais, Monique Rutler acrescenta:

---

<sup>15</sup> Informação retirada de: Castro, I. *et al.* (2000). *Cineastas portuguesas 1874 – 1956*. Câmara Municipal de Lisboa.

<sup>16</sup> Entrevista concedida pessoalmente.

<sup>17</sup> *Idem.*

<sup>18</sup> *Idem.*

<sup>19</sup> *Idem.*

“O *Solo de violino* fez um sucesso louco em Chicago e houve mesmo uma produtora americana que quis voltar a filmar a história. Mas ninguém se mexeu para que isso acontecesse. Aí, o Instituto Português do Cinema é que foi o culpado. O filme tinha gerado imensa polémica e as pessoas perguntavam-se ‘quem era eu para levantar suspeitas sobre a vida de altas sumidades portuguesas?’. De maneira que nada disto foi para a frente. Nós não temos visibilidade lá fora, ou temos uma visibilidade circunscrita aos festivais, o que é muito pouco.”<sup>20</sup>

Como mulher, afirma ainda que, ao contrário do que é antecipado pelas autoras feministas já estudadas, as dificuldades de acesso ao mundo do cinema não se concentram tanto no âmbito da realização. Na sua opinião, os maiores obstáculos situam-se a outros níveis:

“No acesso à realização, não acho [que tenhamos problemas]. Mas depois [é necessário] ter acesso à discussão, às produções, a impor-se, tudo isto... Não é só filmar ou escrever o filme. Implica horas de discussão com produtores, com o IPACA, com estrangeiros. E para isto penso que, fora a Solveig Nordlund, ninguém tem jeito. Há homens que também não têm, mas também são os que se lixam. Defendo os meus projectos, nisso não tenho problema. Mas todas as outras questões são muito mais complicadas. Uma pessoa é esquecida muito depressa.”<sup>21</sup>

À resposta transcrita, seguiu-se a inevitável pergunta, tendo em conta o nosso objecto de estudo: por que razão existem tão poucas mulheres-cineastas em Portugal? As considerações sobre o tema são igualmente interessantes:

“Durante dez anos fui a única. (...) Agora é que realmente aparecem umas raparigas. Não quer dizer que se vão safar, mas pelo menos fazem umas curtas, fazem umas coisas. É uma profissão muito dura, cansativa, desgastante. Temos de ser mandonas. Com o director de fotografia pode correr tudo bem, mas e com os oito electricistas? Eu digo-lhes: ‘Quero iluminar isto!’ vira-se e grita para o fundo, ‘Ó Manel, ela diz que quer iluminar aquilo!’ É desgastante! Sem falar na vida privada, que é preciso esquecer rapidamente, pelo menos durante essa fase.”<sup>22</sup>

Persistindo na vontade de continuar a fazer cinema, mesmo na manifesta adversidade da sua condição feminina, e residindo num país onde a sétima arte parecia votada a um imenso desinteresse por parte do público, os anos 80 e 90 corresponderiam ao seu período de maior produção. Depois da estreia de *Jogo de mão*, apresentaria outros projectos de guião. Em entrevista ao jornal *Correio de manhã*, publicada aquando da estreia de *Solo de violino*, Monique Rutler sustenta:

---

<sup>20</sup> *Idem*.

<sup>21</sup> Rutler, M. in Castro, I. *et al.* (2000). *Cineastas portuguesas 1874 – 1956*. Câmara Municipal de Lisboa, p. 122.

<sup>22</sup> *Idem, ibidem*.

“É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal.”<sup>23</sup> O título/citação da entrevista publicada a 25 de Julho de 1992 dava o mote à primeira pergunta do jornalista Vitoriano Rosa, sobre quando e como teria surgido a ideia e quais as principais dificuldades com que se debateu para realizar aquele filme. Monique Rutler responde:

“Depois da estreia de *Jogo de Mão* escrevi vários guiões que fui apresentando sucessivamente aos diversos concursos do IPC, e ficaram sempre de lado. Até que decidi escrever um filme tendo como tema a loucura. Depois de ler numerosos livros sobre o assunto, descobri uma velha edição do diário de Adelaide Coelho da Cunha, publicado com o título *Doida, Não*, aquando do seu julgamento em Lisboa.”<sup>24</sup>

Após uma leitura atenta e voraz, a realizadora estava decidida a divulgar, através do cinema, a história de Adelaide Coelho da Cunha, bem como os erros médicos cometidos pelos conceituados profissionais de saúde, que ditaram o seu internamento forçado:

“Apaixonei-me pela história de uma mulher que soubera dizer ‘não’ à sociedade da sua época, e que de louca não tinha nada. Fiz uma série de pesquisas, conheci até uma bisneta de Adelaide, que me facultou fotografias e documentos da família e, com a colaboração de Gonçalves Preto e do Cesário Borga, elaborei o guião do *Solo de violino*. Apresentei-o ao IPC, e mais uma vez não consegui apoio. Foi quando o Dr. Salgado de Matos me propôs a feitura do meu filme no âmbito do acordo de co-produção entre o IPC e a produtora brasileira Embrafilmes. Aceitei, mas depois a Embrafilmes faliu e o *Solo de violino* acabou por ser feito apenas com dinheiro português, e graças aos apoios da Cinequanon, da Gulbenkian e da RTP.”<sup>25</sup>

Esta falência, acrescentamos, valeu a Fernanda Lapa o papel de protagonista da longa-metragem, já que a produtora brasileira exigia que a actriz principal fosse também brasileira. Apesar do apoio da bisneta de Adelaide, a realizadora sublinha que os problemas com os restantes familiares se sucederam, chegando mesmo à tentativa de proibição de produção do filme. Nas palavras de Monique Rutler: “Até mandaram um detective com pistola ao IPC assustar o Salgado Matos. Foram umas cenas malucas! (...) Quatro anos mais tarde, estou eu a

<sup>23</sup> Monique Rutler em entrevista a Rosa, V. (25 de Julho de 1992). “É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal”. 25 de Julho de 1992. Em: *Correio da Manhã*. Lisboa: Grupo Cofina, p. 32.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> *Idem*.

apresentar o filme no Porto, na televisão, e recebo um telefonema de Beja a dizer: ‘Volte imediatamente à televisão desmentir o que acaba de dizer da minha prima’.”<sup>26</sup>

Actualmente, na entrevista que nos concede, Monique Rutler continua a sublinhar o interesse da obra e o seu não arrependimento, apesar de todos os obstáculos e constrangimentos:

“Este é um filme biográfico. Há poucos filmes deste género, em Portugal, o que faz muita falta. Ainda hoje as pessoas se interessam pela história e, quando vêem o filme, fazem questões. Já assisti a várias projecções do filme e tenho a felicidade de poder dizer que nunca vi nenhum espectador sair da sala antes do fim.”<sup>27</sup>

Por todas as propostas de análise que temos vindo a lançar, a categorização de *Solo de violino* será evidente: trata-se de um filme de época baseado numa história verídica. As suas possibilidades de definição parecem, no entanto, não se esgotar em considerações genéricas. Em entrevista ao *Jornal de Letras*, publicada a 2 de Outubro de 1990, Monique Rutler apresentava *Solo de violino* como “uma história”. E acrescentou: “Eu estou cansada de ver filmes portugueses sem história, em que não chego a perceber bem o que se passa.”<sup>28</sup> Também na folha distribuída aos espectadores que assistiram à estreia do filme na Cinemateca, Monique Rutler afirma que este deveria ser encarado como “uma meditação sobre o discurso e o percurso do poder”. Enquanto espectadores/as, diríamos que o objectivo é cumprido, tendo em conta que a obra se dirige a um público heterogéneo (ao invés de um nicho de mercado) e que rejeita uma perspectiva excessivamente intelectual. A narrativa é bem delineada; os diálogos, por sua vez, constroem-se na teatralidade de uma linguagem necessariamente adequada aos protocolos de um início de século XX e às práticas discursivas das classes sociais mais elevadas. A estética e a duração dos planos contrariam, no entanto, a tendência dominante na cinematografia dos anos 90, com uma noção exacta do tempo necessário para cada cena, sem pausas excessivas. Os vários acontecimentos vão decorrendo quase em catadupa, com possível prejuízo de uma atenção devida a determinados pormenores históricos.

<sup>26</sup> Rutler, M.. Em: Castro, I. *et al.* (2000). *Cineastas portuguesas 1874 – 1956*. Câmara Municipal de Lisboa, p. 122.

<sup>27</sup> Entrevista concedida pessoalmente.

<sup>28</sup> Rutler, M. (1990). Em: *Jornal de Letras*. 2 de Outubro de 1990. Lisboa: Grupo Impresa.



## Pecados de um adultério no feminino

Apesar de *Solo de violino* poder ser definido como uma visão alternativa a um mundo masculinizado, pelos motivos já referidos, a poesia do seu romance não é, de todo, original em termos artísticos. Na literatura, desde a *Ilíada*, de Homero, que o adultério feminino é apresentado como causa de grandes conflitos. Recordemos *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, *O primo Basílio*, de Eça de Queirós, *O amante*, de Marguerite Duras, *O amante de Lady Chatterley*, de D.H. Lawrence, ou *Os mandarins*, de Simone de Beauvoir, e constataremos que a infidelidade da mulher terá sido sempre, histórica e culturalmente, mais reprimida do que a masculina, com o risco de incorrência em pena de morte, ainda hoje comum em países onde a religião muçulmana é dominante.

No cinema, a infidelidade foi também motivo de tão intensas histórias de amor que quase se poderia pensar na impossibilidade de vivência de sentimentos profundos dentro da legalidade (ou da rotina) de um casamento. Serão *Casablanca* (Michael Curtiz: 1942), *Jules et Jim* (François Truffaut: 1961), *Um dia inesquecível* (Ettore Scola: 1977), *As pontes de Madison County* (Clint Eastwood: 1995), *O paciente inglês* (Anthony Minghella: 1996) e *O fim da aventura* (Neil Jordan: 1999), entre tantos outros, responsáveis por um certo misticismo e fantasia gerados à volta das relações extraconjugais, dos amores proibidos, das paixões contrariadas? Terão a literatura e o cinema despoletado uma crise e uma descrença relativas aos amores assumidos, que se prolongam no contínuo passar dos anos? Arriscamo-nos a dizer que, em parte, sim. Não obstante, ainda que aceitemos a hipótese, outras questões foram levantadas, nomeadamente: por que motivo a infidelidade de uma mulher foi sempre tão socialmente condenada, reprimida e suscitadora de mudanças estruturais?

Annik Houel, docente da Faculdade de Psicologia da Universidade de Lyon, formula algumas considerações teóricas sobre o tema. Na sua opinião, para compreender o perigo que o adultério feminino representa no jogo de poder entre os sexos, é necessário analisar cada caso no contexto histórico-social em que ocorre. Todavia, sublinha que poderão existir traços comuns:

“O recurso das mulheres ao adultério pode ser encarado como uma das formas de resistência ao ponto fulcral da sua condição, o casamento, espaço do foro privado em que se exerce a relação de domínio do homem sobre a mulher. O adultério põe em causa os próprios fundamentos do casamento. Nesse sentido ele é mais do que uma transgressão, é tentativa de subversão, porque ameaça o regime matrimonial que o subentende.”<sup>29</sup>

Segundo Annik Houel, a infidelidade da mulher é menos vista como busca de prazer do que como forma de contestação e de expressão do seu desejo e vontade, atitude que coloca em causa os fundamentos da sociedade patriarcal. A negligência das obrigações maternas, encarada como consequência natural e acto sucedâneo ao adultério, adensará o processo de condenação moral. Neste ponto, recorde-se ainda que o casamento por amor, instituído no século XX, comporta novas obrigações, passando a infidelidade a inserir-se numa lógica de ruptura (em vez de proibição). Dito de outro modo:

“Em caso de adultério, o divórcio por consentimento mútuo autoriza a que, rapidamente, o amante se converta no próximo marido. Para além do mais, a posição adúltera torna-se mais difícil de manter quando já não há nada que impeça de desposar o amante, mesmo se um Julien Sorel (herói do romance *O vermelho e o negro*, de Stendhal) transformado em marido perca provavelmente bastante do seu charme.”<sup>30</sup>

Por outro lado, as razões pelas quais o adultério feminino assume proporções mais escandalosas do que o masculino podem ainda ser analisadas de uma perspectiva economicista, e particularmente marxista. Até ao século XX, o casamento foi visto como uma união de interesses entre famílias, particularmente nas situações que envolviam bens e fortunas a serem herdadas (como no caso de Adelaide e Alfredo da Cunha). Uma fuga à normalidade instituída representava um desrespeito pela herança patrimonial e o surgimento de inúmeros problemas ao nível da separação de bens. O adultério, mais do que um crime privado que dizia respeito às partes envolvidas, assumia contornos de crime público, constituindo ponto de intercepção entre o amor e a economia, o desejo e a lei, o prazer e as regras socialmente incontestáveis, com primazia das segundas sobre os primeiros. Assim se procedeu à instauração do dispositivo da sexualidade, que Foucault associaria à inserção (e submissão) dos assuntos da esfera privada no discurso político:

<sup>29</sup> Houel, A. (1999). *O adultério no feminino e o seu romance*. Porto: Ambar, p. 20.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 24.

“Dentre seus emblemas, nossa sociedade carrega o do sexo que fala. Do sexo que pode ser surpreendido e interrogado e que, contraído e volúvel ao mesmo tempo, responde ininterruptamente. Foi, um dia, capturado por um certo mecanismo, bastante feérico a ponto de se tornar invisível. E que o faz dizer a verdade de si e dos outros num jogo em que o prazer se mistura ao involuntário e o consentimento à inquisição. Vivemos todos, há muitos anos, no reino do príncipe Mangoggul: presas de uma imensa curiosidade pelo sexo, obstinados em questioná-lo, insaciáveis a ouvi-lo e ouvir falar nele, prontos a inventar todos os anéis mágicos que possam forçar sua discricção. Como se fosse essencial podermos tirar desse fragmento de nós mesmos, não somente prazer, mas saber e todo um jogo sutil que passa de um para o outro: saber do prazer, prazer de saber o prazer, prazer-saber.”<sup>31</sup>

Não negando a repressão da sexualidade, o filósofo rejeita o pressuposto de que o poder constrange mediante a ocultação da verdade, enquanto o discurso do eu libertaria a verdade do indivíduo escondida nos seus desejos (sexuais) recônditos. A reflexão em torno do poder não será assim redutível ao tema da repressão, devendo sublinhar-se o lado positivo do seu exercício e das relações que induzem e produzem o que normalmente é definido como verdadeiro. Para Foucault, se o sexo configura uma realidade decorrente a partir da constituição política de diversos discursos, deve estudar-se a própria história política dos discursos escondida por detrás da suposta verdade do sexo. Neste sentido, o filósofo aponta a existência de dois dispositivos de controlo da vivência público-privada: o dispositivo da aliança e o dispositivo da sexualidade.<sup>32</sup> O primeiro, relativo ao matrimónio, fixa e desenvolve graus de parentesco e transmissão de bens, de acordo com leis e regras sociais, tendo em vista a manutenção de um corpo social, através da sua reprodução.

Por sua vez, o dispositivo da sexualidade surge ancorado ao primeiro, conferindo importância a algo que transcende a lei ou os estatutos definidos. Apresenta, desse modo, objectivos distintos:

“as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por tênues ou imperceptíveis que sejam. [...] O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global.”<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Foucault, M. (1999). *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, p. 75.

<sup>32</sup> *Idem*, ps. 100 e 101.

<sup>33</sup> *Idem*, p. 101.

A oposição entre os dois dispositivos permite, segundo Foucault, atribuir novas funções à família moderna. Situada num ponto de convergência entre a aliança e a sexualidade, o autor entende que esta não deve ser encarada como uma estrutura social, económica e política de aliança, que impreterivelmente exclua, atenua ou refreie a sexualidade e a reduza à função de procriação historicamente instituída pela tradição judaico-cristã. Na sua perspectiva, o núcleo constitui antes um mecanismo fixador e um suporte permanente da sexualidade: “A família é o permutador da sexualidade com a aliança: transporta a lei e a dimensão do jurídico para o dispositivo de sexualidade; e a economia do prazer e a intensidade das sensações para o regime da aliança.”<sup>34</sup> Fora desse microcosmos, a sexualidade adquire um estatuto ilícito, sobretudo em situações de adultério, como a vivida por Adelaide Coelho da Cunha.

Em termos de evolução sociológica, o olhar político sobre a família que aqui descrevemos marca um ponto de viragem nas relações sociais e na própria relação dos cidadãos com o Estado e os poderes instituídos, embora seja importante referir que, já no século XVIII, Hegel havia encarado a família como “garantia da moralidade natural”<sup>35</sup>. Em concordância com a designação, Michelle Perrot acrescentaria: “Templo da sexualidade comum, a família nuclear erige normas e desqualifica as sexualidades periféricas. O leito conjugal é o altar das celebrações legítimas.”<sup>36</sup> Pode portanto concluir-se que o adultério é motivador de consternação social por colocar em causa a legitimidade da prole, com a possibilidade do nascimento de filhos bastardos. A consternação será maior relativamente à mulher, uma vez que apenas a paternidade dos filhos pode ser questionada: a entrada de terceiros elementos numa relação introduz a transgressão e a dissonância. Por oposição a um amor livre torna-se assim necessário fortalecer os laços da família, do amor doméstico e equilibrado, que respeita as instâncias de poder.

---

<sup>34</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>35</sup> Cf. Hegel, F. (1992). *Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome*, vol. 3: *Filosofia do Espírito*. Lisboa: Edições 70.

<sup>36</sup> Perrot, M. (org., 1991). *História da vida privada 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 115.

A legitimidade da família não será, no entanto, o único argumento a justificar o escândalo e o julgamento moral do adultério feminino transparecidos em *Solo de violino*. Com base na observação empírica, diríamos que, aos homens, é comumente atribuída uma desculpabilização genética baseada numa suposta essência masculina que os compele à traição. As mulheres, pelo contrário, apresentarão maior necessidade de serem amadas do que de amar, na eterna busca pela segurança, por um “porto de abrigo” onde se sintam bem consigo próprias: a tranquilidade prevalecerá, na maioria dos casos, sobre a necessidade de um amor físico. Pressupondo-se um apetite sexual brando e uma natureza libidinal recatada, a infidelidade feminina será sintomaticamente encarada como um acto de maior coragem, promiscuidade, irresistibilidade, compulsão e devaneio. Tendo o amante sido capaz de despertar sensações e sentimentos que em muito superam os que a esposa poderá ainda nutrir pelo marido traído, diríamos que a junção de todos os factores culturais nomeados concorre a uma ferida imensa no orgulho masculino.

A nossa hipótese encontra eco (e reforço) na psicanálise. Em termos comparativos, Freud considera existirem diferenças fundamentais no processo de escolha objectal levado a cabo por ambos os sexos, constatando, ainda assim, a não universalidade das mesmas. Por oposição ao amor narcisista (dirigido ao próprio ego), o amor objectal é, no seu entender, característico do indivíduo de sexo masculino. Supervalorizando o sexo, o homem procede à transferência do seu narcisismo original de criança para o objecto sexual, o que o conduz a um estado de compulsão neurótica (errada e frequentemente associado ao sexo feminino) característico da pessoa apaixonada.

Segundo Freud, o narcisismo original da mulher encontra-se em estado de latência até ao início da puberdade. Nessa fase, porém, intensifica-se, despoletando um processo desfavorável ao desenvolvimento de uma verdadeira escolha objectal e concomitante supervalorização sexual. Por essa razão, será mais difícil a mulher apaixonar-se:

“As mulheres, especialmente se forem belas ao crescerem, desenvolvem certo autocontentamento que as recompensa pelas restrições sociais que lhes são impostas em sua escolha objectal. Rigorosamente falando as mulheres amam apenas a si mesmas, com uma intensidade comparável à do homem por elas. Sua necessidade não se acha na direção de amar, mas

de serem amadas; e o homem que preencher essa condição cairá em suas graças.”<sup>37</sup>

Numa perspectiva freudiana, estas mulheres exercem um enorme fascínio sobre o sexo masculino, pela conjunção dos óbvios motivos estéticos a um certo poder atractivo do seu próprio narcisismo. A segurança e a autoconfiança que transparecem, bem como uma certa natureza enigmática, revelam-se irresistíveis para o homem que se encontre em busca do amor objectal. Paralelamente, Freud defenderia ainda, no seu artigo *O tabu da virgindade*<sup>38</sup>, que a repressão sexual sobre a mulher tem como objectivo fixá-la a um único homem, garantindo o sucesso do casamento através da sua monogamia. Gilles Lipovetsky sustentaria os argumentos reafirmando a passividade feminina em termos afectivos e sexuais:

“Em matéria de sedução, cabe ao homem tomar a iniciativa, fazer a corte à dama, vencer as suas resistências. À mulher cabe fazer-se adorar, fazer esperar o apaixonado e, eventualmente, conceder-lhe os seus favores. Quanto à moral sexual, ela processa-se segundo um duplo padrão social: indulgência para com as estroinices masculinas, severidade para com a liberdade das mulheres.”<sup>39</sup>

Ideia reforçada por Robert Wright, para quem o homem é genética, natural e sexualmente livre, pela imensamente superior quantidade de vezes que pode procriar quando comparado a uma mulher. Ainda assim, a divisão bipolar que ele realiza acerca da feminilidade — de virgem ou prostituta — impele-o a que apenas respeite e aceite casar com a primeira. Elaborando uma sobrevalorização da reserva táctica da mulher em termos sexuais, o autor afirma: “Ele pode *dizer* ‘eu amo-te’ a várias mulheres que deseje, e pode até senti-lo; mas ele terá maior propensão a manter esse sentimento se não as conquistar imediatamente. Pode ter havido alguma sabedoria na desaprovação vitoriana do sexo pré-nupcial.”<sup>40</sup> Apesar de exaltar a igualdade e a liberdade dos amantes, o amor não deixa assim de representar um dispositivo socialmente edificado a partir da desigualdade estrutural dos lugares dos homens e das mulheres — estereótipo sublinhado em *Solo de*

<sup>37</sup> Freud, S. (1996). “Sobre o narcisismo: uma introdução”. Em: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago, p. 95.

<sup>38</sup> Também presente na obra acima citada.

<sup>39</sup> Lipovetsky, G. (1997). *A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino*. Lisboa: Instituto Piaget, ps. 16 e 17.

<sup>40</sup> Wright, R. (1994). *The moral animal: Why we are the way we are*. London: Abacus, p. 123. No original: “He may say ‘I love you’ to various women he yearns for, and he may mean it; but he may be more likely to keep meaning it if he doesn’t get them right away. There may have been a bit of wisdom in the Victorian disapproval of premarital sex.”

*violino*. Enquanto Adelaide aceitou pacientemente a infidelidade do marido, este teve de manifestar a sua virilidade face à situação inversa, o que reforça a teoria de Robert Wright: o homem compete pela conquista da mulher assumindo, na maioria dos casos, uma posição violenta em momentos de perda. A mulher, por sua vez, menos agressiva, terá maior facilidade de aceitação da infidelidade do marido.

### **Considerações finais**

Setenta anos após a prisão de Manuel Claro e o internamento psiquiátrico de Adelaide Coelho da Cunha, tendo em vista a reconstituição da história e a sua transposição para o grande ecrã, Monique Rutler afirma ter contado com o apoio de uma bisneta de Adelaide, que lhe terá fornecido o seu depoimento, algumas fotografias e um vestido da bisavó. Para além do diário de Adelaide, a que a realizadora teve acesso, e das cartas publicadas no jornal *A Capital*, a escassez de informação sobre o caso é ainda nota dominante. Apesar do escândalo gerado à época, muito pouco se sabe sobre a história verídica, sendo que poucos registos biográficos de Alfredo da Cunha, ou dos médicos envolvidos no processo, referem a sua cumplicidade nos acontecimentos relatados. Uma história maldita, de facto, e inexplicavelmente ocultada pelo passar dos anos.

Só no final da primeira década do século XXI, Manuela Gonzaga conseguiu reunir toda a informação dispersa e publicá-la na obra *Maria Adelaide Coelho da Cunha – Doida não e não!*<sup>41</sup> (2009), onde se podem agora (re)conhecer mais alguns detalhes verídicos, nomeadamente o facto de Adelaide e Alfredo da Cunha terem vivido em Lisboa, no palácio de São Vicente (esquina entre o Largo de São Vicente de Fora com a Rua A Voz do Operário). De acordo com a historiadora, entre os muitos nomes dos amigos e conhecidos, frequentadores da casa, encontravam-se os de:

“Sophia de Mello Breyner, madame Rey Colaço e filhas, as condessas de Nova Goa, de São Paio, de São Miguel e de Penalva d’Alva; Jacinta de Fontes Pereira de Melo Dinis, Maria Luísa Braancamp Freire, a actriz Virgínia, a viscondessa de Carnaxide, D. Miguel Vaz de Almada, os condes de Sabugosa, de Monsaraz, de Valenças, de Nova Goa e Penha Garcia; o

<sup>41</sup> Para além deste, existe também o romance de Agustina Bessa-Luís, baseado no caso de Adelaide Coelho da Cunha, *Doidos e amantes* (edição esgotada e de difícil acesso, mesmo em bibliotecas públicas).

doutor Sobral Cid, o escritor Júlio Dantas, e outros grandes nomes da cultura portuguesa como Cândido de Figueiredo, Luís Folque, Augusto de Castro e Curry Cabral, Sousa Viterbo, entre outros; os irmãos Columbano e Rafael Bordalo Pinheiro; o jornalista, poeta e homem de teatro, Gustavo de Matos Sequeira, o coronel João de Sousa Tavares, o arquitecto Raul Lino, e tantos, tantos mais.”<sup>42</sup>

Ao contrário do filme, o livro revela dados exaustivos sobre os tratamentos a que Adelaide terá sido sujeita, bem como as diversas fases do processo até à libertação de Manuel Claro. Em *Solo de violino*, exibem-se apenas algumas cenas com Fernanda Lapa/Adelaide a vaguear entre pacientes em camisas-de-forças, alienadas e sem conexão à realidade. Para manter o raciocínio coerente e activo, a personagem escreve regularmente no seu diário, que mais tarde serviria de base ao filme e ao livro escrito. Numa das páginas, reafirma categoricamente o seu amor, como a ouvimos citar pela voz da actriz: “Não há manicómios, não há cadeias, não há leis, não há homens que nos separem; porque, quanto mais imaginam fazê-lo, mais nos aproximam. Quando dois entes sofrem um pelo outro o que nós temos sofrido, apenas a morte tem esse poder, e para isso é necessário ainda que além da morte nada exista.”

Na proposta de mostrar um crime tal como ele foi cometido, a realizadora reuniu assim, de uma vez, acusações bioéticas, políticas, culturais, mediáticas e feministas. Julgamos, no entanto, que a reconstrução não teria tido a mesma eficácia mediante uma recolha de testemunhos e o encaixar de peças soltas, característicos de um documentário. Ao se imiscuir num tema tão denso como a loucura (os seus limites e definições), o filme demonstra uma clara opção pelo abandono dos relatos e um aprofundamento da vida das personagens que compõem a trama, centrando-se em Adelaide. Para clarificar a sua história de amor, foi necessário mostrar e não (re)contar, exhibir e não explicar, deixar espaço para a interpretação e não relatar o conhecimento de outrém. O que fez uma mulher de meia-idade, no início do século, abandonar o fausto da vida que levava no centro de Lisboa e fugir com um jovem anarquista para o interior do país? De que forma reagiram os seus familiares? A que critérios correspondeu a elaboração do seu diagnóstico? Questões que conduzem a narrativa, construída com base na representação de uma sociedade que compactua com o caso.

---

<sup>42</sup> Gonzaga, M. (2009). *Maria Adelaide Coelho da Cunha — Doida não e não!* Lisboa: Bertrand Editora, ps. 18 e 19.



A reclusão da mulher na sua (as)sexualidade, o domínio masculino e o tráfego de influências de profissionais insuspeitos são os tópicos dominantes. A figurativização do exercício das instituições e a escolha de um tratamento ficcional por parte da realizadora não reinicia, por sua vez, o eterno debate em torno da dicotomia ficção/documentário, mas antes revela uma certa tensão entre os dois modos de inscrição fílmica, sublinhando todas as opções de Monique Rutler em termos de *mise-en-scène*. Correspondendo esta ao sistema ordenado de representações, é através da mesma que o espectador/a tem acesso a todos os gestos articuladores de poder que potenciaram os acontecimentos verídicos. Para além de uma composição inerente à cena fílmica, a *mise-en-scène* institui-se aqui, e deste modo, como um dispositivo de reconstituição da verdade histórica. Concordamos, por isso, com a sustentação de Comolli, quando diz:

“Diante do empilhamento das representações, o cinema mostrou que, de todas as artes, é a mais política, justamente porque, arte da *mise-en-scène*, sabe desentocar as *mise-en-scènes* dos poderes dominantes, assinalá-las, sublinhá-las, esvaziá-las ou desmontá-las, se necessário rir delas, fazer transbordar o seu excesso na perda.”<sup>43</sup>

A vida real que se estrutura como ficção, com a câmara a situar-se nos lugares de poder, a questioná-los e a dar visibilidade ao invisível. A ficção que exponencia a densidade histórica do que é exposto. O olhar que denuncia e constrange uma sociedade acéfala, ordenada, que cala e consente. E, mais importante, o potencial de reflexão sobre os resquícios do exercício autoritário nas práticas socioculturais que perduram.

## Referências

Beauvoir, S. (1976). *O segundo sexo*, vol. 1. Venda Nova: Bertrand Editora.

Castro, I. et al. (2000). *Cineastas portuguesas 1874 – 1956*. Câmara Municipal de Lisboa.

Comolli, J.-L. (2008). “Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário”. Em: Queiroz, R. C. & Guimarães, C. (orgs., 2008). Belo Horizonte: Editora UFMG.

<sup>43</sup> Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder – a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Em: Queiroz, R. C. & Guimarães, C. (orgs., 2008). Belo Horizonte: Editora UFMG, p. 63.

- Foucault, M. (1999). *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Freud, S. (1996). “Sobre o narcisismo: uma introdução”. Em: *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, vol. XIV. Rio de Janeiro: Imago.
- Gonzaga, M. (2009). *Maria Adelaide Coelho da Cunha — Doida não e não!* Lisboa: Bertrand Editora.
- Hegel, F. (1992). *Enciclopédia das ciências filosóficas em epítome*, vol. 3: Filosofia do Espírito. Lisboa: Edições 70.
- Houel, A. (1999). *O adultério no feminino e o seu romance*. Porto: Ambar.
- Johnston, C. (1973). *Notes on women’s cinema*. London: Society for Education in Film and Television.
- Lipovetsky, G. (1997). *A terceira mulher: Permanência e revolução do feminino*. Lisboa: Instituto Piaget.
- Monique Rutler (1990). Em: *Jornal de Letras*. 2 de Outubro de 1990. Lisboa: Grupo Impresa.
- Monique Rutler em entrevista a Rosa, V. (25 de Julho de 1992). “É exaustivo conseguir estrear um filme português em Portugal”. 25 de Julho de 1992. Em: *Correio da Manhã*. Lisboa: Grupo Cofina, p. 32.
- Mulvey, L. (1975). “Visual pleasure and narrative cinema”. Em: *Screen*. Oxford Journals: University of Glasgow. Nº 16.3.
- Pereira, J. M. (1996). “O Professor Sobral Cid na história da psiquiatria portuguesa”. Em: *Revista da Associação para o Estudo, Reflexão e Pesquisa em Psiquiatria e Saúde Mental*. Coimbra: AERPPSM. Nº 2.
- Perrot, M. (org., 1991). *História da vida privada 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Wright, R. (1994). *The moral animal: Why we are the way we are*. London: Abacus.